

PAUL CARR

Le Zappa Family Trust : Exemple de gestion autocratique des droits d'auteur musicaux ?

À la mort de Frank Zappa, une bataille juridique s'est engagée entre le Zappa Family Trust (ZFT) et les groupes musicaux appelés « tribute bands » qui, en hommage au compositeur, œuvrent à faire connaître sa musique à travers des concerts et des enregistrements. Créé par l'épouse de Frank Zappa, Gail, peu après la disparition de celui-ci, le « ZFT » détient à ce jour les droits d'auteur et d'exploitation commerciale de tous ses enregistrements « officiels », et l'obstination farouche avec laquelle cette institution protège la propriété intellectuelle dont elle a la garde a suscité un nombre incalculable d'injonctions « de cessation et d'abstention », adressées essentiellement aux « tribute artists », propagateurs de l'œuvre de Zappa aux États-Unis et en Europe. Jusqu'à une date récente, le conflit le plus ancien était celui opposant le ZFT au « Zappanale Festival » de Bad Doberan, en Allemagne, hommage le plus important rendu au musicien dans le monde. Suivant une procédure engagée par le ZFT à l'encontre des organisateurs (l'Arf Society) début 2008 pour usurpation de marques commerciales, la justice allemande trancha en faveur du festival en juin 2010, statuant que le ZFT n'avait pas apporté la preuve que le festival se soit livré à une exploitation active desdites marques en Allemagne. Outre les problématiques d'usurpation de marques commerciales, le Zappa Family Trust s'oppose, pour l'essentiel, au droit des musiciens, propriétaires de salles et autres organisateurs de festivals à interpréter les œuvres musicales de Zappa, une arme juridique qu'il continue de brandir à ce jour. À tel point qu'un article paru en 2016 dans le New York Times nous a appris que le propre fils de Frank Zappa, Dweezil, s'est lui-même retrouvé dans le collimateur du ZFT, qui l'a sommé de cesser d'utiliser le nom du « tribute band » sans doute le plus connu au monde, « Zappa Plays Zappa », qui est une marque commerciale du « trust ». Avant cela, « Zappa Plays Zappa » était le seul groupe musical « officiellement autorisé » à exécuter la musique de Zappa, d'où la brouille étalée au grand jour entre Dweezil Zappa et son frère Ahmet, nommé administrateur du ZFT aux côtés de sa sœur Diva au décès de Gail Zappa en 2015. Malgré les objections que pourrait soulever le Zappa Family Trust, on est pourtant fondé à argumenter que les « tribute bands » non seulement rendent un hommage direct à Frank Zappa et à son œuvre, mais qu'ils honorent sa mémoire en allant au-devant du public qui le suivait de son vivant, comme des jeunes générations qui n'ont pas encore été exposées à sa musique.

Après un bref exposé des procédés par lesquels Zappa « transcrivait » et adaptait son œuvre et celle d'autres musiciens, je m'attacherai à mettre en lumière la posture bien singulière du Zappa Family Trust dans ces affaires, et à cerner les raisons et les modalités par lesquelles des groupes musicaux très divers œuvrent sans relâche pour faire vivre cette musique envers et contre les obstacles juridiques évoqués plus haut. Pour finir, je tenterai une comparaison entre l'Œuvre laissée par Zappa et les principes régissant l'action des « tribute bands » et celle du ZFT. Enfin, je me proposerai d'évaluer les conséquences que peut avoir une conception étroite du droit d'auteur sur la créativité des praticiens de la musique.

Comment Zappa adapte et s'approprie des composantes de ses propres œuvres et de celles d'autres musiciens

À sa mort, en 1993, Frank Zappa nous laissait *a minima* 62 albums « officiels », composés au cours des 27 années séparant l'enregistrement de l'album princeps, *Freak Out*, et de l'opus testament, *Civilization Phase III*. Bien sûr, ce chiffre ne tient pas compte des nombreux enregistrements pirates officiels et non officiels partout présents sur le marché et que le ZFT commercialise régulièrement sous les labels « Vaulternative » et « Zappa ». La puissance créative hors norme de Zappa n'a d'égale que sa stupéfiante diversité stylistique, nombre de ses albums mêlant des plages de rock, de jazz, de néo-classicisme et de musique concrète. Si l'« offre musicale » du compositeur est sans conteste l'une des plus originales qui se puisse trouver dans l'obédience rock, force est aussi de constater que l'intéressé a, pendant toute sa vie d'artiste, délibérément et consciemment choisi d'intégrer à ses environnements « live » et enregistrés des composantes de sa propre création et, détail plus important encore, puisées chez d'autres compositeurs. Pour alimenter ce processus d'emprunt assumé, Zappa a multiplié les références explicites ou subliminales à ses productions antérieures, allant parfois jusqu'à introduire des morceaux précédemment enregistrés dans des compositions nouvelles. Interrogé sur ce que l'on pourrait tenir pour un auto-plagiat, Zappa a fait ce commentaire : « Lorsqu'un romancier crée un bon personnage, celui-ci prend vie, il devient autonome. Alors, au nom de quoi devrait-il faire la fête une seule fois ? » Cette intéressante analogie éclaire un procédé maintes fois appliqué par l'artiste aux transcriptions et réarrangements de ses œuvres. De fait, Zappa a inventé les termes « Objet » et « Projet » pour distinguer une œuvre d'art achevée des procédés qu'il n'a de cesse de mettre en œuvre pour la redéfinir. Une terminologie qui renvoie à l'« œuvre » (Work) et au « Texte » proposés par Joseph Gridley, qui explique que la première est alternativement accomplie, désaccomplie puis réaccomplie au cours du temps.

Cette méthodologie a non seulement permis à Zappa de transcrire et de développer de nouveaux objets musicaux enregistrés, à caractère novateur, mais elle imprègne plus généralement l'ensemble de sa démarche créative, depuis le graphisme des pochettes de disques jusqu'aux vidéos et aux films en passant par les concerts. En atteste la présence récurrente du personnage de « Patricia the Dog » sur la pochette de divers albums (*Them or Us*, *Francesco Zappa* et *The Perfect Stranger*), peint chaque fois par Donald Roller Wilson, et qui renvoie délibérément à d'autres figures canines représentées dans des compositions telles que « Dirty Love » ou « Cheepnis ». Zappa revendiquait aussi l'utilisation d'instruments permettant de remixer en studio des matériaux de choix prélevés au fil des ans sur des enregistrements de concerts. Les six volumes de la série *You Can't Do That On Stage Anymore* (1988–1992) sont les plus emblématiques de cette pratique dont on retrouve la trace sur des enregistrements antérieurs, par exemple « King Kong » et « Little House I Used To Live In ». Une prédilection qui exprime une volonté de donner à voir des techniques de studio, mais aussi une revendication du principe de continuité conceptuelle basé sur l'assemblage des meilleures morceaux de l'ensemble des productions « live » et « studio » pour produire des « live » utopiens de nature à transcender le temps et l'espace. Zappa a non seulement eu recours à des techniques de studio diachroniques pour produire des interprétations virtuelles, mais il a aussi appliqué une méthodologie de nature synchronique qu'il a lui-même baptisé *xénochronie*, consistant à fusionner sur le plan horizontal des pistes souvent sans parenté les unes avec les autres, prélevées sur des enregistrements eux-mêmes disparates. L'album qui fait la part la plus belle à la *xénochronie* est sans conteste *Joe's Garage*, dont tous les solos de guitare, à l'exception de « Watermelon in Easter Hay », sont puisés à d'autres enregistrements. On sait que Zappa avait une forte prédilection pour le son de sa guitare et aussi pour ses propres habitudes d'exécution en public, ce qui peut expliquer

l'omniprésence de la *xénochronie* dans cet enregistrement. Mais l'homme s'intéressait aussi aux moyens permettant de « bâtir » des interprétations virtuelles dans le but de produire des résultats que n'aurait pas autorisés le rassemblement de musiciens dans un même espace et dans un même temps. L'échange polyrythmique entre Terry Bozzio (batterie) et Patrick O'Hearn (basse) sur la piste « Rubber Shirt » est un exemple patent de ce parti pris. Une écoute attentive fait apparaître que la « conversation » entre les deux instrumentistes est une fabrication de Zappa, qui a choisi de superposer une partition de basse enregistrée en concert à Göteborg, en Suède, à une partition de batterie enregistrée ultérieurement en studio. L'échange qui en résulte est un brillant exemple de communication simultanée entre deux musiciens par-delà les frontières du temps et de l'espace : « or cette communication sensorielle tout à fait pertinente entre la basse et la batterie n'a jamais eu lieu ». La « rencontre », elle, a effectivement existé, dans l'esprit de l'écouter qui, hors l'exercice de transparence voulu par Zappa, n'aurait eu aucun moyen de se représenter l'artéfact artistique résultant. À y regarder de plus près, on constate que l'« offre musicale » de Zappa foisonne très évidemment de compositions « en gestation » pendant l'entièreté de la période où il a pratiqué l'enregistrement. « Bogus Pomp » en est un parfait exemple, qui amalgame des éléments transcrits du concert des Mothers of Invention au Royal Albert Hall en 1968, de nombreuses pièces extraites du film controversé « 200 Motels » et le motif de « Holiday in Berlin, Full Blown » de l'album *Burnt Weeny Sandwich*. Le procédé est également à l'œuvre dans d'autres morceaux comme « A Pound for a Brown on the Bus » et « Legend of the Golden Arches », deux variations assumées autour des mêmes matériaux originaux. Ce principe, consistant à perfectionner le « projet » en y intégrant des éléments puisés à des « objets » antérieurs dans le but de formuler des « œuvres » plus abouties, se fonde sur l'exploitation d'outils technologiques en studio et le réagencement « live », « à la scène », de ces matériaux. L'application généralisée d'une telle méthodologie dans l'ensemble de l'œuvre corrobore le constat dressé par le critique musical David Walley, à savoir que Zappa était « passé maître dans l'art du copier-coller ». Ce faisant, l'artiste exerce ostensiblement son droit à la liberté d'expression, gravé dans le marbre du premier amendement de la constitution des États-Unis, éclairant, au passage, d'un jour ironique l'inflexibilité du Zappa Family Trust sur la question de la propriété intellectuelle. Dans « Catholic Girls », Zappa émet des signaux plus subliminaux renvoyant vers des œuvres musicales étrangères à la sienne, par exemple « All The Way », de Frank Sinatra, la « tarantella calabrese » ou « La donna è mobile ». Par nature futile, le choix de ces citations opère une déformation du sens original du texte en le déplaçant de la catégorie « sérieux » à la catégorie « humoristique », et, dans le dernier cas, de la sphère cultivée à la comédie de boulevard. Zappa était très coutumier de cette pratique. Il affectionnait particulièrement d'implanter des passages écrits par d'autres compositeurs dans ses propres productions et de travestir des pièces sérieuses sous les oripeaux du pur divertissement en plaquant les attributs de la futilité sur les textes originaux. Outre « All the Way » de Sinatra, toutes les références croisées qui se cachent dans « Catholic Girls » sont parfaitement légales, les droits d'auteur afférents à ces œuvres étant depuis longtemps caduques.

Cela dit, le fait que Zappa ait pris la liberté d'utiliser des textes de musique populaire puisés dans des œuvres telles que « Sherry » du groupe The Four Seasons et plus spécifiquement encore dans le morceau « Louie Louie » des Kingsmen, montre que la crainte des procès n'était pas une de ses préoccupations premières. Le penchant burlesque des œuvres de Zappa l'inscrit clairement dans une tradition musicale nouvelle où il côtoie des artistes comme Victor Borge ou Allan Sherman, qui se sont eux-mêmes, à travers le prisme de l'humour, lancés dans une joyeuse entreprise de déformation de morceaux de musique classique et qui, comme Zappa, ont contribué à re-catégoriser la valeur culturelle des œuvres telle que le spectateur la perçoit. Bien que Zappa ne fasse pas mention de Borge parmi les

artistes l'ayant influencé, la démarche de ce dernier - participation du public, extravagance scénique et récits humoristiques tandis qu'il exécute des actes de déconstruction des œuvres classiques - fait un écho indéniable à ses propres pratiques. En revanche, Zappa indique avoir été grandement influencé par Spike Jones, satiriste américain qui, au-delà d'un exceptionnel talent de musicien et d'un humour incisif, semble pouvoir revendiquer la paternité de l'emblématique et récurrent « snork », reniflement présent notamment sur « Idiot Bastard Son » et « Moggio », l'ayant le premier « créé » sur des morceaux tels que « Old Black Magic » et « Blue Danube ».

Il faut souligner que Zappa ne puise pas son inspiration exclusivement dans la sphère musicale. Une étude attentive de son personnage de théâtre, « Thing Fish », permet de remonter jusqu'au presque homonyme Kingfish, figure de la comédie radiophonique américaine au long cours Amos and Andy, diffusée entre 1928 et 1960, au timbre de voix presque identique à celui de Thing-Fish. Dans le même opus, on peut regarder les « Mammy Nuns » comme une version satirique des personnages de la comédie musicale *The Sound of Music* (en français *La Mélodie du bonheur*) (1959) de Richard Rodgers et Oscar Hammerstein. Enfin, on pourra voir un parallèle entre le rôle joué par « Harry et Rhonda » et celui de Brad et Janet dans le *The Rocky Horror Show* (1973) de Richard O'Brien. Clairement, toutes ces références accréditent l'hypothèse du « recyclage » par Zappa de matériaux soit de sa propre production, soit empruntés à d'autres artistes.

Rapport des « tribute Bands » aux œuvres de Zappa interprétées en public et enregistrées

Certains « tribute bands » se présentent comme les dépositaires de l'esprit de continuité conceptuelle tel que Zappa l'a lui-même défini. Ce paradigme est particulièrement lisible dans des formations telles que Bogus Pomp, The Grandmothers ou Project Object qui comptent des musiciens ayant travaillé sous les ordres de Zappa. Au-delà de ce cercle étroit, de nombreuses formations s'attachent à exécuter les œuvres du compositeur dans le cadre de concerts ou d'albums enregistrés. Des groupes de renommée internationale comme Ed Palermo Big Band, Sex Without Nails Bros, Sheik Yerbouti ou Le Bocal ont contribué à sacraliser le patrimoine Zappaïen en le jouant ou en l'enregistrant avec brio. Dans certains cas, ils ont même continué l'exploration de la matrice stylistique de certaines œuvres d'une manière que Zappa n'aurait, lui-même, pas reniée. On notera aussi avec intérêt la lecture classique de l'œuvre que proposent des formations comme The Omnibus Wind Ensemble, Ensemble Ambrosius, et Le Concert Impromptu en opérant des associations d'instruments auxquelles Zappa n'avait pas songé. L'Omnibus Wind Ensemble a, par exemple, consacré des albums complets à Zappa, le plaçant au même rang que des compositeurs « ultra-classiques » tels que Mozart ou Rossini, accréditant un peu plus le statut de compositeur de musique « sérieuse » qu'il revendiquait. De fait, Zappa a toujours clamé son appartenance au domaine « classique », et s'il a exploité des mécanismes relevant de la musique populaire, c'est aux fins de s'établir, de vendre des disques et de proposer des concerts plus en phase avec le goût du grand public. Interrogé sur les racines classiques de ses premiers opus, le compositeur a livré ce commentaire : « Stravinsky en version rock n' roll, c'est une sorte d'offre de bienvenue... Une transition vers ma propre musique « sérieuse ». » À l'inverse des trois formations évoquées plus haut, le saxophoniste Ed Palermo, travaillant aux États-Unis, met l'accent sur ce que Zappa appelait « la musique du chômage », à savoir le jazz. Selon ses propres dires, son objectif essentiel, lorsqu'il transcrit et enregistre des morceaux de Zappa pour des « big band », est de perpétuer l'essence *originale* de cette musique : « Je n'ai jamais songé à rejouer à l'identique un concert de Zappa, que ce soit dans mes propres concerts ou

en studio. Je préfère jouer des morceaux que lui-même ne jouait pas souvent en concert en y apposant ma propre griffe. On ne va pas réinventer la roue ! »

Ed Palermo a une vision très claire du compromis entre la fidélité au texte de Zappa et la licence par laquelle il s'autorise à créer des arrangements nouveaux au lieu de se contenter de simples reprises des morceaux.

Ce parti pris fait penser au « tribute band » The Hamsters, dont le leader, Barry Martin, affirme que son groupe n'a jamais eu pour vocation de « refaire du Hendrix », principe qui transpire dans de nombreux arrangements d'Ed Palermo, par exemple « Toads of the Short Forest » ou « Twenty Small Cigars » qui renforcent, l'un comme l'autre, les composantes jazz déjà présentes dans les compositions originales. Ed Palermo introduit dans les arrangements de ces pièces, qu'il destine à des formations de big band de jazz ultra-classique, un « swing » plus marqué que dans les originaux, et il va même jusqu'à surajouter des éléments ; par exemple une très longue section improvisée dans « Toads of the Short Forest » qui n'était pas présente dans l'œuvre originale.

D'autres artistes, comme Olli Virtaperko de la formation finlandaise Ensemble Ambrosius, ont aussi apporté leur pierre à la réflexion sur la question de l'équilibre entre la fidélité à l'original et la licence artistique de la transcription d'une œuvre dans un nouveau style. Comme Ed Palermo, Olli Virtaperko fait clairement la part des choses entre l'impératif d'intégrité due à la tradition et l'autonomie de l'arrangeur, en assumant la posture qu'Homan définit comme « une sorte de parenté (kinship) ressentie avec l'original ». Ce dialogue entre loyauté et liberté est indispensable pour permettre au texte de dépasser diverses « contraintes » de style qui peuvent se greffer délibérément ou non sur l'original : « son » devenu anachronique du fait de l'usage de techniques de production datées, contraintes budgétaires ou logistiques, compétences techniques des musiciens, styles d'exécution étroitement associés à l'identité des exécutants et autres paradigmes stylistiques propres à l'enregistrement original.

Des artistes tels qu'Olli Virtaperko ou Ed Palermo s'intéressent souvent à des versions d'œuvres dans lesquelles Zappa ne s'est pas investi pendant sa carrière, convoquant sa philosophie du projet/objet pour concevoir des *œuvres* vivantes à partir de *textes* isolés. Une adaptation qui implique généralement un élargissement du champ stylistique du texte original.

Zappa lui-même corrobore le bien-fondé cette vision, comme le prouve ce commentaire qu'il livre dans une interview accordée à Mary Travers, en 1975, où il aborde la question des modifications apportées à un morceau entre la phase d'écriture et de représentation :

Il y a nécessairement un [changement], bien sûr, parce que la musique est exécutée par des êtres humains et que si le morceau reste à notre répertoire pendant plus d'un an, il a des chances d'être joué par deux, voire trois groupes différents. Or chaque nouveau musicien arrive avec ses atouts et ses faiblesses et il faut tenir compte des conséquences que cela va avoir sur sa manière de jouer. Il faut alors soit augmenter, soit réduire la complexité technique de la partition d'un même morceau exécuté par le précédent musicien pour que le nouveau musicien soit heureux. Si vous donnez au mec un truc trop facile à faire, il en aura vite marre, et si vous lui donnez un truc impossible, il ne s'en sortira pas. Il faut faire du sur-mesure.

Plus loin Zappa parle des conséquences que certaines particularités - composition instrumentale de la formation, composition du public - peuvent avoir sur les arrangements d'un morceau :

Mon interprétation varie non seulement en fonction de mon groupe, mais aussi selon l'humeur du public d'une soirée sur l'autre ; selon le contexte dans lequel tel ou tel texte sera exprimé ; aussi selon l'instrumentation, car l'instrumentation change en permanence.

Si Zappa n'invite pas explicitement les musiciens à exécuter ses œuvres, il reconnaît sans ambiguïté que différentes personnes, différents groupes ou textures instrumentales, et même différents publics peuvent affecter positivement une création artistique comme par un effet de transposition de nature symbiotique de sa musique. On relèvera aussi sa posture parfois « ellingtonnienne » vis-à-vis des arrangements musicaux, qui consiste à exploiter les idiosyncrasies de ses musiciens afin de conférer une dimension poly-textuelle à certains morceaux, démarche parfaitement cohérente avec les tentatives de nombreux « tribute artists ». N'oublions pas que Zappa a débuté sa carrière dans la musique populaire au sein d'un groupe spécialisé dans la reprise de morceaux de R&B, les Soul Giants, alors même que, très paradoxalement, son intransigeance sur la question des droits d'auteur explique en partie qu'aujourd'hui, beaucoup de ses anciens musiciens se trouvent dans l'obligation d'enchaîner les contrats.

Hommages, postmodernisme et héritage de Zappa

Les groupes qui jouent actuellement la musique de Zappa sont, selon Homan, « le souvenir d'un souvenir », en d'autres termes, un pur produit de la postmodernité. Baudrillard définit le postmodernisme comme une simulation dans laquelle l'individu appréhende les artéfacts remarquables – œuvres d'art, sites historiques, lieux spécifiques et, dans certaines religions, Dieu lui-même – par le truchement de « simulacres », à travers des supports tels que la télévision, les jeux vidéo, les livres, la publicité, les articles de journaux, etc. Ces simulacres ont un tel empire sur notre expérience que les artéfacts représentés sont coupés de leur connotation initiale moyennant ce que le philosophe appelle une « implosion du sens ». Baudrillard estimait que l'effacement des frontières entre la réalité et ce qu'il nomme l'hyperréalité affaiblit sensiblement le lien entre la réalité et la représentation, et produit une culture qui re-traite les images et les textes du passé (par ex. les enregistrements et concerts originaux de Zappa) sous la forme de représentations dans le monde actuel (par ex. concerts et enregistrements de « tribute bands »), abolissant ainsi la possibilité (pour le public) de distinguer le passé du présent, le réel de sa représentation et l'image de l'objet. Scott Lash valide ce point de vue lorsqu'il affirme que « nous vivons dans une société où notre perception est guidée presque autant par des représentations que par la réalité », et que notre perception de la réalité « est, de fait, de plus en plus [formée] par ces représentations ».

Nous avons observé que les pratiques compositionnelles de Zappa ont une forte proximité avec ces conceptions, et les différentes formations qui exécutent ses œuvres pourraient tout à fait être considérées comme des réalités postmodernes. Bien que les formations s'inscrivant dans une démarche d'hommage prennent l'artiste original comme référence, elles n'en constituent pas moins des textes source pour de nombreux consommateurs. Depuis le décès de Zappa, cette analyse s'applique parfaitement aux concerts, et plus spécifiquement encore au festival annuel « Zappanale » de Bad Doberan, en Allemagne. Avec ses presque 30 années d'existence, cet événement est un véritable point de ralliement pour la communauté zappaphile et offre une scène à de nombreux anciens musiciens du compositeur et autres « tributes bands » qui se sont appropriés son héritage. Le festival et les autres manifestations plus ponctuelles qui fleurissent un peu partout dans le monde sont autant d'opportunités de se frotter directement au « legs » zappaïen à travers un

« véhicule » qui sans cela aurait été perdu corps et bien : le concert « live ». Simon Frith et Andrew Goodwin ont proposé trois fonctions fondamentales du concert pour le public :

Premièrement, il apporte un plaisir visuel de nature abstraite (l'exposition des corps, le spectacle des effets spéciaux, etc.) ; deuxièmement, il assure une fonction d'authentification de la compétence musicale ; et troisièmement, il permet la consommation d'une présence prestigieuse, d'une aura.

Frith et Goodwin ont emprunté le terme « aura » à Walter Benjamin, qui avançait que l'aura s'était « atrophiée » pendant le premier âge de la reproduction mécanique. De son côté, Albin Zak argumente que la production moderne de disques a préfiguré un « transfert d'aura », par lequel l'idiolecte véritable de l'artiste, à l'ère de la production de masse, siège désormais dans l'enregistrement. Ce point de vue valide l'authenticité de l'accès du public à la production musicale enregistrée de Zappa (par le transfert d'aura), mais pas celle des concerts (selon la définition donnée par Frith et Goodwin). Or, la distinction très nette que faisait Zappa entre l'enregistrement et la composition proprement dite rend indispensable la préservation du concert en tant que pratique, que l'aura liée à la présence de la « star » émane de l'ex-Zappa Plays Zappa, des anciens musiciens ou des fans du compositeur. Si, aux yeux du Zappa Family Trust, « Zappa Plays Zappa » était le seul « tribute band » authentique, arborant fièrement sur ses affiches de concert l'omniprésent logo « Accept No Substitutes » (Refusez les copies), cette profession d'authenticité peut néanmoins être réfutée si on la replace dans le contexte de la postmodernité. On est donc fondé à affirmer que de nombreux « tribute bands » peuvent prétendre à l'authenticité vis-à-vis du public et que la procédure d'élaboration de musique portant l'estampille Zappa est conforme à la philosophie Objet/Projet du compositeur, précédemment évoquée.

Les « tribute bands » tels que les Grandmothers qui rassemblent divers anciens musiciens de Zappa peuvent être perçus comme un prolongement du processus qui s'est cristallisé dans la série *You Can't Do That On Stage Anymore*, autrement dit un espace autorisant l'agrégation de formations virtuelles. Ainsi, dans le livret d'accompagnement de *You Can't Do That On Stage Anymore, vol. 1*, Zappa insiste sur le fait que les morceaux ne sont « pas chronologiques » et explique que « n'importe quel groupe de n'importe quelle année peut être (et, souvent, est) greffé sur la performance de n'importe quel groupe de n'importe quelle autre année – parfois même au beau milieu d'un morceau ». Et, de fait, les six albums de la série comportent un grand nombre de ces juxtapositions de morceaux exécutés par des formations que de nombreuses années peuvent séparer. Par exemple, « Lonesome Cowboy Nando » contient un passage de concert enregistré pendant l'été 1988 à Gênes et un autre enregistré 17 ans plus tôt à UCLA, Los Angeles. De même, sur « King Kong » le groupe de 1971 cohabite avec des musiciens en activité autour de 1982.

Au-delà des groupes composés d'anciens musiciens de Zappa, recréant des formations virtuelles, des artistes comme Ed Palermo et Olli Virtaperko proposent des adaptations stylistiques de contenus existants, et des groupes comme Sheik Yerbouti perpétuent la tradition stylistique de Zappa dans des contextes modernes, tandis que Sex Without Nails Bros tente parfois de recréer et d'adapter des événements réels, puisés dans les archives de Zappa. Outre les tournées allemandes de l'album *Roxy and Elsewhere* et une des premières représentations sur scène de *Joe's Garage*, le groupe a aussi sorti un « DVD non officiel » de ce dernier opus en 2004. Sans ces initiatives, les événements qu'elles rapportent, initialement enregistrés exclusivement en audio, n'eussent existé, « en tant qu'événements », que comme pures conjectures dans l'imagination des fans, dépourvus de cette expression « idéologique » que lesdites initiatives leur confèrent. Dweezil Zappa a fait sienne cette méthode lorsqu'il a entrepris une tournée consacrée à l'album *Roxy and Elsewhere* en 2013. Le professeur de littérature et de communication Philip Auslander évoque le paradoxe inhérent au principe de médiatisation selon lequel des concerts sont calqués sur « d'anciennes interprétations

enregistrées, à savoir « médiatisées », qui prenaient, en leur temps, les mêmes concerts pour modèle ». À l'instar de la production cinématographique des débuts du septième art, qui s'était conformée au modèle de la représentation en public, la technologie d'enregistrement s'attachait, à ses débuts, à répliquer le contenu des concerts. Auslander affirme par ailleurs, qu'après l'apparition de la télévision, la fiction télévisée cherchait « non pas à simplement communiquer un événement de nature théâtrale au téléspectateur » mais à répliquer le jeu donné à voir au public dans le théâtre ». Cette tournure de pensée était aussi très répandue dans le champ de la musique populaire jusqu'au milieu des années 1960, époque où des musiciens comme Zappa ont compris le supplément de créativité que le travail en studio pouvait apporter à la scène. Les hommages rendus par des acteurs de la scène musicale tels que Sex Without Nails Bros, Dweezil Zappa et, sans conteste, les innombrables artistes qui, aujourd'hui, consacrent des tournées de reformation à des albums entiers, participent de ce basculement ontologique par lequel la scène utilise l'enregistrement « médiatisé » comme instrument de créativité. D'une part, ce mouvement repousse les limites de la représentation scénique contemporaine en incitant les musiciens à rechercher des technologies de création artistique praticables sur scène ; il contribue aussi à établir une relation plus « immédiate » entre l'artiste et le public dès lors que ce qu'Anne Cranny-Francis définit comme « l'effacement du support de l'expérience du spectateur » s'accompagne d'une dimension visuelle.

Conclusion : Le ZFT et sa position sur la question des droits d'auteur

Nous avons noté que les motivations des recours juridiques intentés par le Zappa Family Trust ne sont pas sans ambiguïtés. S'agit-il de s'assurer que toutes les formations musicales s'acquittent des redevances afférentes à l'interprétation des œuvres de Zappa en concert ou en studio, ou plutôt de veiller à la qualité de la musique produite ?

Les injonctions « de cessation et d'abstention » lancées par le ZFT à nombre de « tribute artists » évoqués dans cet article ne sont pas monnaie courante dans l'industrie musicale, mais ressemblent à s'y méprendre aux poursuites intentées par le dramaturge Arthur Miller contre le Wooster Group auquel il reprochait son interprétation de quelques passages de sa pièce *Les Sorcières de Salem (The Crucible)*. À l'image d'un petit nombre de « tribute artists » de Zappa, le Wooster Group n'a eu d'autre recours que de renoncer à son interprétation *LSD (... Just the High Points...)* (1984), face aux menaces réitérées de procès de la part de l'auteur, et ce malgré la suppression d'un grand nombre de références au texte d'Arthur Miller au fil du temps. Même si le concept de LSD était beaucoup plus subversif que les transcriptions auxquelles se sont livrés les « tribute artists » de Zappa, David Savran laisse entendre que les recours intentés par Miller relevaient moins d'un jugement artistique que d'un rapport de force politique, son interprétation de l'œuvre « se distinguant de toutes les autres non pas par le fait qu'elle aurait été plus correcte, mais qu'elle pouvait se prévaloir du bras armé de la loi ». David Savran avance même qu'en entreprenant ces poursuites, Miller s'assimile paradoxalement aux forces qu'il condamne dans *Les Sorcières de Salem*, celles-là même qui exercent leur pouvoir arbitrairement et sans discernement afin d'asseoir toujours plus leur domination politique et culturelle. Un paradoxe qui renvoie à la manière dont Zappa conçoit son propre travail et qui évoque la figure du Scrutateur Central dans l'album *Joe's Garage*, opéra rock où Ike Willis prête sa voix au personnage de « Joe » et qui dénonce des travers qui font furieusement penser aux procédés utilisés par le Zappa Family Trust comme par Arthur Miller. Barry Miles a expliqué que l'inquiétude que Zappa exprime dans sa musique concernant les risques de suppression de la liberté d'expression se fonde sur la criminalisation de la musique imposée par la révolution islamique iranienne, préoccupation

aux accents orwelliens que l'on peut rapprocher de son très fameux affrontement avec le Parents Music Resource Centre. Si l'on regarde ces questions du point de vue du titulaire des droits d'auteur, on peut affirmer que les « tribute bands » tirent avantage des relations que les artistes tissent progressivement avec leur public, souvent pendant des années. Ces liens peuvent traduire l'appréciation des morceaux proposés mais aussi la reconnaissance de facteurs tels que les titres de chansons ou l'image de l'artiste. Si l'exécution, par un groupe spécialisé dans les reprises, de morceaux de musique créés par un autre artiste - donc soumis au versement d'une redevance générale à un organisme de gestion des droits d'auteur - est parfaitement légale, l'association de cette production sonore avec des pratiques constituant une exploitation illégale de marques commerciales ou de ce que le droit américain nomme Grand Rights, pose problème. Pour ce qui concerne les marques, le site Internet officiel de Frank Zappa recense les marques commerciales déposées par le Zappa Family Trust « Zappa », « FZ », « Frank Zappa », et « Frank Zappa & the Moustache », pratique que le juriste Brent Giles Davis, spécialisé dans le droit de la musique, juge cohérente avec celle d'autres artistes qui ont, eux-mêmes, déposé leur propre nom. En outre, un examen des registres du Bureau américain des brevets et des marques (USPTO) révèle que le Zappa Family Trust a déposé de très nombreuses autres marques commerciales, parmi lesquelles beaucoup de titres d'albums et de chansons, des « concepts » tels que le Project/Object, et des noms de labels discographiques comme Barking Pumpkin Records. Or, les « tribute bands » ont assez généralement tendance à s'approprier, dans leur propre dénomination, des marques commerciales appartenant à l'artiste original, soit par intégration directe, soit par adaptation explicite, comme le montrent les exemples suivants : The Bootleg Beatles, Doors Alive, Oasis.

Selon le Bureau américain des brevets et des marques, la marque commerciale a principalement pour objet d'« identifier et de distinguer des biens relevant d'un fabricant ou d'un vendeur d'autres biens fabriqués ou vendus par d'autres », sachant que la loi américaine sur le droit des marques, dite « Lanham Act » de 1946, insiste sur deux critères : « l'évidence du lien avec la marque commerciale originale » et « le risque de créer une confusion ». Davis évoque aussi des cas de dégradation ou d'atténuation de la perception de l'artiste original par le public auquel le « tribute band » s'adresse, risque à propos duquel nous avons vu que le Zappa Family Trust a exprimé son inquiétude. Or, la propension des « tribute artists » à intégrer des marques commerciales à leur propre dénomination nous dit à quel point les titulaires de droits d'auteur ont du mal à faire reconnaître leurs prérogatives devant les tribunaux, comme le montre le procès opposant le Zappa Family Trust et le Zappanale Festival en avril 2008. Le tribunal de district de Dusseldorf a, en effet, donné raison au festival, arguant que l'utilisation de l'appellation « Zappanale », pendant pourtant près de 20 ans, par ses organisateurs ne constituait pas une exploitation illégale de la marque commerciale « Zappa », et que rien ne permet d'établir que le nom du festival ait pu induire une « confusion » de marques commerciales. Statuant dans le même sens sur le statut de marque commerciale de la moustache caractéristique de Zappa, le tribunal a établi, en la matière, l'absence d'exercice des droits de marque en Allemagne de la part du ZFT, de même, en juin 2010, il a rejeté un appel de ce dernier, statuant que le festival était fondé à utiliser l'appellation « Zappa » pour assurer la promotion de ses produits publicitaires par le fait que le Zappa Family Trust l'avait déposée uniquement comme nom de scène.

Le Zappa Family Trust a également étendu le domaine du litige à ce qu'il considère comme l'exploitation théâtrale de la musique de Zappa. Davis distingue le « tribute band pur » de ce qu'il appelle le groupe de « révérence », définissant le second comme « un artiste ou un groupe interprétant en public des chansons popularisées par un artiste spécifique dont il ne détient pas les droits d'auteur ». Davis précise ensuite qu'un « tribute band » possède, à

ses yeux, « la caractéristique supplémentaire de s'identifier au personnage de l'artiste original par le truchement de vêtements, maquillage, costumes de scène, effets de scène ou contenus exprimés entre deux morceaux, constituant des références ou citations de l'artiste original », autant de traits spécifiques ciblés par le Zappa Family Trust car relevant de ce que le droit américain appelle les Grand Rights. La Société américaine des compositeurs, auteurs et éditeurs (American Society of Composers, Authors and Publishers - ASCAP) a établi les critères suivants, à l'aune desquels ces Grand Rights peuvent être jugés :

(i) L'interprétation d'une œuvre dramatico-musicale entière. Par exemple, l'interprétation de la comédie musicale Oklahoma constituerait une interprétation théâtrale.

(ii) L'interprétation d'une ou plusieurs compositions musicales provenant d'une œuvre dramatico-musicale accompagnée de dialogues, de pantomime, de danse, de jeux de scène, ou de représentations visuelles de l'œuvre dont est tirée la musique. Par exemple, la représentation de « People Will Say We're In Love » de la comédie musicale Oklahoma, utilisant les costumes, décors, accessoires ou dialogues tirés de ce spectacle aurait un caractère théâtral.

(iii) L'interprétation d'une ou plusieurs compositions musicales dans le cadre d'une histoire ou d'une intrigue, qu'elle soit ou non accompagnée de dialogues, de pantomime, de danse, de jeux de scène, ou de représentations visuelles. Par exemple, l'introduction d'une interprétation de « If I Loved You » dans une histoire ou une intrigue constituerait une interprétation théâtrale de la chanson.

(iv) L'interprétation en concert d'une « œuvre dramatico-musicale ». Par exemple, l'interprétation de toutes les chansons de la comédie musicale Oklahoma, même sans les costumes et les décors constituerait une interprétation théâtrale.

Si les « tribute bands » en général ont souvent recours à certaines des pratiques énumérées ci-dessus, il convient de souligner que les « tribute bands » de Frank Zappa s'en abstiennent dans une large mesure. Nous avons déjà noté que peu d'artistes s'essaient à ressembler au personnage de Frank Zappa ou à l'imiter, préférant s'attacher à exécuter fidèlement des morceaux isolés ou à en proposer de nouveaux arrangements. A contrario, un groupe comme Sex Without Nails Bros semble bien naviguer dans les eaux des Grand Rights, soit qu'il interprète l'album *Joe's Garage* dans un décor de théâtre, soit qu'il adapte l'album *Roxy and Elsewhere* pour une représentation en public. Outre ces exemples sans ambiguïté, qui relèvent clairement des catégories 1 et 4 énoncées ci-dessus, il est important d'envisager la catégorie 2, beaucoup moins explicite, et les conséquences qu'elle peut avoir sur la capacité d'un « tribute artist » à exécuter des morceaux isolés des œuvres théâtrales de Zappa, notamment lorsque cette exécution comporte une dimension théâtrale de quelque nature qu'elle soit. Diverses productions ont embrassé ce genre – spectacles de rock traditionnels tels que Project Object ou formations de 50 musiciens comme la fanfare de l'Université de l'Ohio dite « Ohio University Marching 110 », avec, dans les deux cas, l'apport d'une dimension théâtrale au texte original pendant la représentation en public.

L'ensemble de ces facteurs soulève diverses problématiques non seulement pour les formations qui interprètent la musique de Zappa, mais aussi pour tous les « tribute artists ». En effet, si l'on appliquait dans les faits les recommandations de l'ASCAP, les « tribute bands » se trouveraient confrontés soit à des coûts supplémentaires liés aux redevances dues au titre de la théâtralisation de la musique, soit à une limitation de leurs droits à interpréter cette musique dans le cadre de représentations en public. Si aucun procès n'a, à ce jour, été intenté à l'encontre des « tribute bands », on relève tout de même un précédent comparable dans l'industrie du disque, survenu il y a plus de deux décennies dans une affaire qui, selon Auslander, « a jeté un froid dans l'industrie musicale aux États-Unis comme au Royaume-Uni ». Clairement, la décision rendue dans l'affaire « Grand Upright Music, Ltd contre Warner Bros Inc » en 1991 a limité de façon significative la capacité des artistes de hip hop à intégrer des samples dans leurs œuvres, chaque sample devant faire l'objet d'un accord spécifique, directement avec le titulaire des droits d'auteur afin d'éviter tout risque de

poursuites. Suite à cette décision du tribunal, les musiciens de hip hop ont non seulement été obligés de retirer les samples en question, mais ils ont aussi dû s'acquitter, pour chaque sample, d'une redevance préalablement fixée auprès des titulaires de droits d'auteur. Comme l'indique Johnson Okpaluba, le procès « Grand Upright Music, Ltd contre Warner Bros Inc » « a modifié le son du hip hop et a restreint le champ de créativité de certains artistes ». Or, la loi sur les Grand Rights pourrait avoir exactement les mêmes conséquences pour les « tribute artists purs », car l'ASCAP a explicitement établi que ses membres ne lui attribuent en aucune manière le droit d'autoriser contre redevance toute exécution théâtrale de leurs œuvres, et que les personnes souhaitant obtenir une telle autorisation sont donc tenues de s'adresser directement aux titulaires de droits d'auteur ou à leurs représentants.

Brent Giles Davis soulève aussi divers problèmes qui révèlent l'incapacité du dispositif de redevance générale actuel à garantir une rémunération et une maîtrise adéquate de leurs droits aux artistes originaux dont les œuvres musicales sont théâtralisées lors des représentations en public, et on peut logiquement s'attendre à ce que les « tribute bands » à vocation théâtrale subissent le même sort que l'industrie du hip hop il y a un peu plus de vingt ans. On peut aussi se demander si, dans ces conditions, les plaintes portant sur des questions de droits d'auteur, telles que celles déposées par le Zappa Family Trust, ne risquent pas se généraliser dans l'industrie musicale. Si la législation évolue au bénéfice des titulaires des droits, les « tribute artists », les responsables de salles de concert et les promoteurs devront apprendre à faire clairement la distinction entre les représentations non-théâtrales ou de révérence et les spectacles de « pur » hommage. Les choix artistiques du « tribute artist » de demain seront sans doute, comme ceux du chanteur de hip-hop, fondés en partie sur des considérations de créativité, mais aussi dictés par le respect impératif de la loi et du principe d'usage loyal. De leur côté, les titulaires de droits d'auteur et les responsables politiques doivent impérativement prendre conscience des ressorts d'expression de la créativité tels qu'ils existent dans la culture contemporaine. Pour tourner la page des menaces de poursuites envers quiconque fait un usage créatif des droits d'auteur, il est urgent de privilégier une bonne compréhension des processus par lesquels s'opère la transcendance de la musique depuis la sphère intime de la création jusque dans le domaine (du) public. C'est à ce prix que la musique de Frank Zappa accèdera à la postérité qu'elle mérite.

Paul Carr, traduit de l'anglais par Thierry Bonhomme, droits réservés